

**HASSO PLATTNER**  
FOUNDATION

**MUSEUM BARBERINI**  

---

**POTSDAM**

**Munch.**

**Lebenslandschaft**

entstand in Zusammenarbeit mit

**THE  
CLARK**

The Clark Art Institute, Williamstown

**MUNCH**

Munchmuseet, Oslo

Dieser Katalog basiert auf der  
vom Munchmuseet 2023  
publizierten englischen Ausgabe

*Edvard Munch.*

*Trembling Earth*

und der norwegischen Ausgabe

*Edvard Munch.*

*Jordsvingninger*

Herausgegeben von  
Ortrud Westheider,  
Michael Philipp  
und Daniel Zamani

# Munch

## Lebenslandschaft

Ausstellung und Katalog  
Jay A. Clarke  
Jill Lloyd  
Trine Otte Bak Nielsen

## **Leihgeber**

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett  
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts  
Dallas Museum of Art, Texas  
Museum Folkwang, Essen  
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas  
Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, Antell Collections  
Kunsthalle Mannheim  
Museum of Modern Art, New York  
Christen Sveaas Art Collection  
Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo  
Musée d'Orsay, Paris  
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania  
Staatsgalerie Stuttgart  
Von der Heydt-Museum, Wuppertal  
und Privatsammler, die namentlich nicht genannt werden möchten

# Inhalt

- 6 Vorwort
- 9 Dank

## Essays

- 10 Munchs lebendige Natur  
*Jay A. Clarke*
- 24 Munchs alternative Modernität. Kultivierte Natur und Klimaangst  
*Jill Lloyd*
- 40 Auch im härtesten Stein lodert die Lebensflamme. Edvard Munchs Naturphilosophie  
*Trine Otte Bak Nielsen*
- 56 Munch und die Trauer über den Verlust der Natur. Die Geschichte einer gefährdeten Beziehung  
*Arne Johan Vetlesen*

## Katalog der ausgestellten Werke

- 66 Im Wald. Mythen und Märchen  
*Jay A. Clarke*
- 86 Garten und Feld. Kultivierung der Natur  
*Jill Lloyd*
- 114 Zwischen Land und Meer. Räume der Melancholie  
*Jay A. Clarke*
- 146 Sommerfrische. Rückzug ans Meer  
*Jay A. Clarke*
- 172 Schrei der Natur. Mensch und Umwelt  
*Trine Otte Bak Nielsen*
- 184 Schnee und Sturm. Aufruhr der Natur  
*Jill Lloyd*
- 208 Zyklen der Natur. Kunst und Philosophie  
*Nanna Lenander*
- 234 Licht und Wissen. Wandbilder für die Universität Oslo  
*Nanna Lenander*

## Anhang

- 242 Ausgewählte Titel aus Edvard Munchs Bibliothek
- 245 Auswahlbibliographie
- 248 Verzeichnis der ausgestellten Werke und der Abbildungen
- 255 Autorinnen und Autoren

# Vorwort

Edvard Munch ist für seine eindringlichen Darstellungen tiefer menschlicher Gefühle bekannt. Eine ebenso wichtige Rolle wie das Interesse an den seelischen Dimensionen des Daseins spielte jedoch Munchs Faszination für die Natur. Mit der ihm eigenen Imaginationskraft und Sensibilität widmete er sich Naturmotiven, um den Platz des Menschen im kosmischen Kreislauf des Lebens zu ergründen.

Obwohl Landschaft in Munchs Werk eine tragende Rolle spielt, wurde dieses Thema bislang kaum systematisch erforscht. Der Katalog und die Ausstellung *Munch. Lebenslandschaft* sind der erste umfassende Versuch, die Bedeutung von Munchs Naturdarstellungen tiefer zu ergründen und gängige Vorstellungen zu hinterfragen. *Lebenslandschaft* zeigt weniger bekannte Werke neben einigen seiner berühmtesten und macht sichtbar, welche künstlerischen, wissenschaftlichen und philosophischen Vorstellungen die Kunst Edvard Munchs beeinflusst haben. Dabei erschließen Ausstellung und Katalog sein Werk auch als Resonanzraum der heutigen Klimakrise. Zu Munchs Zeit entwickelte sich bereits ein Bewusstsein für die Gefahren des Klimawandels, die Europas Industrialisierung und Verstädterung mit sich brachten. Parallel trugen bahnbrechende wissenschaftliche Entdeckungen zu einem neuen Verständnis für die Komplexität der Natur bei. Der vielschichtige, offene Charakter verleiht seinen Werken Relevanz für die Gegenwart, die uns im Zuge des Klimawandels mit der Instabilität der Natur und mit beunruhigenden Zukunftsszenarien konfrontiert.

*Munch. Lebenslandschaft* ist eine Kooperation des Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts, dem Museum Barberini in Potsdam und dem MUNCH in Oslo. Für die beteiligten Institutionen und das Kuratorinnenteam – bestehend aus Jay A. Clarke (Rothman Family Curator, Art Institute of Chicago), Jill Lloyd (freie Kuratorin, Paris und London) und Trine Otte Bak Nielsen (Kuratorin, MUNCH) – bot das Projekt die Möglichkeit zu einem ergiebigen Austausch, der neue Forschungsperspektiven eröffnete.

In ihren Essays für diesen Katalog beleuchten die Kuratorinnen Munchs Auseinandersetzung mit Landschaft und Natur aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Jay A. Clarke zeigt in ihrem Beitrag „Munchs lebendige Natur“, welche Spuren die Entstehungsorte, aber auch die kulturellen Strömungen und ökonomischen Entwicklungen in Munchs Zeit speziell in den Küsten- und Waldbildern des Künstlers hinterlassen haben. Jill Lloyd interpretiert in ihrem Essay „Munchs alternative Modernität. Kultivierte Natur und Klimaangst“ die Kulturlandschaften und Gärten, die Munch ins Bild gesetzt hat, als Orte der Transformation sowie als Gegenbilder zur Industrialisierung und Urbanisierung der modernen Welt; zudem stellt sie Munchs Darstellungen von Schnee und extremen Wetterereignissen in den Kontext der damals verbreiteten Angst vor einer neuen

Eiszeit. Trine Otte Bak Nielsen deckt in ihrem Beitrag „Auch im härtesten Stein lodert die Lebensflamme. Edvard Munchs Naturphilosophie“ die wenig erforschten Querverbindungen zwischen Munchs Werk und einigen philosophischen und wissenschaftlichen Theorien des späten 19. Jahrhunderts auf, die den Menschen als Teil eines allumfassenden kosmischen Kreislaufs begriffen. Der norwegische Philosoph Arne Johan Vetlesen fragt im Essay „Munch und die Trauer über den Verlust der Natur. Die Geschichte einer gefährdeten Beziehung“ nach der Relevanz von Edvard Munchs Kunst für unsere Gegenwart, in der uns durch Klimaveränderungen und Urbanisierung die Natur und unsere Beziehung zu ihr abhandenkommen.

Die Ausstellung macht Munchs Auseinandersetzung mit der Natur in ihrem ganzen Facettenreichtum sichtbar: von der aufgewühlten, erbebenden Landschaft um die Hauptfigur in der Lithographie *Der Schrei* und der oft als belebendes Motiv verwendeten geschwungenen Küstenlinie bis zu Märchenwäldern, schneebedeckten oder vom Sturm getroffenen Landschaften, pflügenden Bauern, üppigen Gärten und dem entfesselten Spiel von Sonne, Luft und Wasser.

*Munch. Lebenslandschaft* wurde von zahlreichen Personen, Institutionen und Sponsoren ermöglicht, denen wir zu großem Dank verpflichtet sind. Wir danken zunächst den Kuratorinnen Jay A. Clarke, Jill Lloyd und Trine Otte Bak Nielsen, auf deren Forschungen die Ausstellung gründet. Auch Arne Johan Vetlesen danken wir herzlich für seinen Text zu diesem Katalog. Ohne die fachkundige Unterstützung unserer Kolleginnen und Kollegen in Oslo, Potsdam und Williamstown wäre dieses Projekt nicht realisierbar gewesen. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Für ihre großzügigen Leihgaben danken wir den Museen und Privatsammlungen in Europa und in den Vereinigten Staaten. Ebenso danken wir der Asbjorn Lunde Foundation für den Beitrag zu den Ausstellungen im Clark Art Institute und im MUNCH sowie allen anderen Sponsoren und Unterstützern, die unser umfassendes Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Publikationsprogramm möglich gemacht haben.

*Tone Hansen*  
Direktorin  
MUNCH  
Oslo

*Olivier Meslay*  
Hardymon Director  
Clark Art Institute  
Williamstown, Massachusetts

*Ortrud Westheider*  
Direktorin  
Museum Barberini  
Potsdam



# Dank

Wir danken der Asbjorn Lunde Foundation für ihren Beitrag zu den Ausstellungen im Clark Art Institute und im MUNCH. Ebenso danken wir Diane und Andreas Halvorsen, Richard und Carol Seltzer, Robert D. Kraus sowie der S & L Marx Foundation für ihre Unterstützung der Ausstellung im Clark Art Institute. Der Federal Council on the Arts and the Humanities übernahm eine Versicherungsgarantie für die Ausstellung. Wir danken den dort zuständigen Mitarbeitern und dem Vergabegremium sowie einem Spezialistenteam bei Christie's, New York, für ihre Unterstützung.

Unser Dank gilt folgenden Personen, die an der Erarbeitung von *Munch. Lebenslandschaft* maßgeblich mitgewirkt haben: Jon-Ove Steihaug, ehemaliger Leiter der Ausstellungs- und Sammlungsabteilung des MUNCH; Kathleen Morris, Sylvia and Leonard Marx Director of Exhibitions and Collections; Esther Bell, Stellvertretende Direktorin und Lipp Chief Curator; Alexis Goodin, Associate Curator, alle am Clark Art Institute; Helene von Saldern und Jacqueline Hartwig, wissenschaftliche Volontärinnen des Museums Barberini; Nanna Lenander, kuratorische Assistentin des MUNCH; sowie Jill Lloyds Assistenten Nora Høegh und Michael Kurtz.

Wir danken herzlich den Teilnehmern des Workshops, der während der frühen Phase der Ausstellungsplanung im Oktober 2019 im Clark Art Institute stattfand: Patricia G. Berman, Theodora L. and Stanley H. Feldberg Professor of Art, Wellesley College; Stephanie A. Cardon, Künstlerin und Assistant Professor im Fachbereich Studio Foundation des Massachusetts College of Art and Design; sowie Richard Schiff, Professor für Kunstgeschichte und Direktor des Center for the Study of Modernism an der University of Texas in Austin.

*Tone Hansen*  
Direktorin  
MUNCH  
Oslo

*Olivier Meslay*  
Hardymon Director  
Clark Art Institute  
Williamstown, Massachusetts

*Ortrud Westheider*  
Direktorin  
Museum Barberini  
Potsdam

# Munchs lebendige Natur

Jay A. Clarke

Als Deutungsrahmen für Edvard Munchs künstlerisches Schaffen wird meist das Gefühlsleben des Malers bemüht: Liebe, Angst, Vereinsamung, Eifersucht, Trauer. Es werden Zusammenhänge zwischen diesen Emotionen und Munchs Biographie sowie seinem Gesundheitszustand hergestellt. Sein Werk erscheint somit als Widerhall dessen, was im Leben des Künstlers geschah.<sup>1</sup> Dass Munch in jungen Jahren und auch als Erwachsener viel Leid ertragen musste, steht außer Frage: Tod der Mutter, der Schwester und des Vaters, gescheiterte Liebesbeziehungen, psychische Erkrankung, Angstzustände und Verfolgungswahn. Die biographischen Lesarten seines Œuvres drängen allerdings andere Interpretationsansätze in den Hintergrund, sparen manche Werkgruppen weitgehend aus und lassen vergessen, dass Munch sich in allen Phasen seines langen Arbeitslebens in Zeichnungen, Graphik und Gemälden mit anderen Themen auseinandersetzte: mit Schönheit, Natur, universalen Wahrheiten und mit den wissenschaftlichen Theorien seiner Zeit. Sobald wir Munchs Werk nicht nur unter dem Blickwinkel seiner Lebensgeschichte, sondern unter dem Aspekt seines Verhältnisses zu Natur und Landschaft betrachten, erschließen sich neue Sichtweisen auf den Künstler.

Wie kommt es, dass wir Munch nicht als Landschaftsmaler wahrnehmen, obwohl er mehr als die Hälfte seiner malerischen Arbeiten Naturmotiven widmete?<sup>2</sup> Da das Hauptaugenmerk über lange Zeit auf Werke mit erzählendem Charakter gelegt wurde, fanden viele seiner Landschaftsmotive in der Forschung wenig Beachtung. Selbst bei Werken, in denen Munch Figuren in der freien Natur darstellt, wie in *Melancholie* (1893, Munchmuseet) und *Sommernachtstraum. Die Stimme* (Kat. 58), heben die meisten Interpretationen eher auf die Identifizierung der dargestellten Personen als auf den Schauplatz des Bildgeschehens ab. Die neuere Forschung überwindet diese Stereotype inzwischen mehr und mehr, befasst sich mit den Typologien seiner Serie *Lebensfries* und nimmt die wichtigsten Arbeitsorte des Malers in den Blick.<sup>3</sup> Anknüpfend an diese neuen Interpretationsansätze, werden die Bilder, in denen Munch die Natur an sich oder als von Menschen bevölkerte Sphäre darstellt, hier neu und anders betrachtet. Dabei sollen drei Themen im Mittelpunkt stehen: die Küste, der Wald und Darstellungen bestimmter Orte – konkret: das norwegische Dorf Åsgårdstrand am Oslofjord und das deutsche Ostseebad Warnemünde. In jedem imaginierten oder physisch-realen Raum standen für Munch bestimmte Leitmotive im Mittelpunkt. Durch formale und metaphorische Analyse der Art und Weise, wie der Maler diese behandelt, eröffnen sich neue Perspektiven auf sein Werk. Die Küste wird in Munchs Bildern häufig zum Schauplatz menschlicher Vereinsamung, der Wald zum Ort des Geheimnisvollen und der verborgenen Sehnsüchte. Åsgårdstrand steht in Munchs Gemälden vor allem im Zeichen der Frauen, gedankenversunken oder im Gespräch, Warnemünde im Zeichen des Männlich-Virilen und der gesunden körperlichen Betätigung.

Die wissenschaftliche Literatur über Munchs Landschaftsbilder folgte bei der Auswahl ihrer Werke historisch tradierten Mustern. Als in Deutschland, wo der Künstler mit Unterbrechungen von 1892 bis 1908 lebte, Munchs Werke öffentliche Aufmerksamkeit erhielten, wurden sie als dekadent interpretiert und psychologisch ausgedeutet – insbesondere von deutschen oder in Deutschland lebenden Autoren wie Stanisław Przybyszewski, Julius Meier-Graefe, Max Linde und Gustav Schiefler. Nachdem er infolge seines Alkoholkonsums einen Nervenzusammenbruch erlitten hatte und 1908/09 in einer Klinik behandelt worden war, ließ Munch sich in Norwegen nieder. Fortan sahen Kritiker sowohl in Deutschland als auch in seinem Heimatland Munchs Werk in einem positiveren Licht und behaupteten, seine seelische „Heilung“ habe seine Farbpalette belebt und eine Hinwendung zu erhebenderen Themen bewirkt. In den 1930er Jahren feierten in Norwegen ansässige Autoren wie Pola Gauguin und der damalige Direktor der norwegischen Nationalgalerie, der mit Munch befreundete Jens Thiis, den „Triumph“ der späteren Jahre des Künstlers, insbesondere seine Landschaften, die sich auf seine norwegische „Genealogie“ konzentrierten.<sup>4</sup>

### *An der Küste*

Die Küste des Oslofjords war für Munch von den 1880er Jahren bis zu seinem Lebensende in allen künstlerischen Medien ein Leitmotiv. Mit ihren sich wiederholenden geschlängelten Formen wurde sie zum Schauplatz von Szenen der Eifersucht, Anziehung, Einsamkeit und Angst. „Die Uferlinien verwandelten sich in Lebenslinien, die sich ständig verändern“, schrieb der Künstler einmal.<sup>5</sup> Das Sujet der Küstenlinie war mehr als ein kompositorisches Stilmittel und diente nicht nur der geographischen Kennzeichnung. In Munchs religiös-wissenschaftlich geprägter Weltsicht waren seine Bilder fühlende Wesen und die Küste von „wogendem, pulsierendem Leben“ durchdrungen.<sup>6</sup> Shelley Cordulack und Robert Brain wiesen darauf hin, dass Munch und seine Zeitgenossen davon überzeugt waren, das Leben entstehe aus dem Protoplasma – einer zähflüssigen Substanz, die alle pflanzlichen, tierischen und menschlichen Lebensformen miteinander verbinde.<sup>7</sup> So unterschiedliche Künstler, Philosophen und Wissenschaftler wie der romantische Maler Carl Gustav Carus, der Forscher Ernst Haeckel und der Fin-de-Siècle-Literat und Satanist Stanisław Przybyszewski, die Munch alle bekannt waren, glaubten an eine die Natur durchwirkende Lebenskraft. Sie hatten ein ausgeprägtes Bewusstsein für unter der Oberfläche verborgene Lebensvorgänge in der Natur, etwa für Zellverbindungen, die durch vibrierende Wellenlinien entstehen, oder für Phänomene wie das Sinnesgedächtnis, also die Erinnerung an Situationen durch begleitende Sinneseindrücke.<sup>8</sup>

In *Mondschein* (Kat. 54) und *Sommernacht am Strand* (Kat. 55) setzt Munch ein Symbol ins Bild, auf das er immer wieder zurückkam: den auf der Wasserfläche gespiegelten Mond, gesehen aus dem Blickwinkel einer Person, die an der Küste steht und auf das Wasser schaut. Der gedachte Betrachter befindet sich nicht weit vom Ufer entfernt, ist von ihm aber durch verschiedene Zonen getrennt, die sich horizontal über die ganze Bildbreite übereinanderlagern: ein grüner Vordergrund, der mit Steinen durchsetzte Sandstrand und eine dünne, dunkle Grenzlinie zwischen Land und Meer. Nach oben schließt sich eine überwältigende blaue Wasserfläche an, die die Hälfte der Leinwand einnimmt. Durchbrochen wird dieser Bereich durch die mittige Reflexion des Mondlichts, durch den an eine Wolke erinnernden Ast eines Baumes in *Mondschein* sowie durch vereinzelte kleine Wellen auf dem Wasser.

In *Mondschein* und *Sommernacht am Strand* wirken die Küste und das Wasser wie lebende, atmende Gebilde und nicht wie bloße malerische Veduten für einen passiven Betrachter. In seinem Gemälde *Strand* (Kat. 77), in dem die bunten Steinbrocken drei Viertel der Bildfläche in Anspruch nehmen, verleiht Munch scheinbar unbelebter Materie ein Eigenleben. Die unterschiedlich geformten rosafarbenen, blauen und weißen Steine wirken bewegt, ragen in verschiedene

Richtungen und wecken Assoziationen an lebendige Wesen.<sup>9</sup> In seinen Tagebüchern und literarischen Arbeiten sprach Munch von einer wesenhaften Verbundenheit von Luft, Wasser und Gestein: „Die Erde und die Steine sehnten sich danach, sich mit der Luft zu vermischen, und Menschen und Tiere und Bäume verwandelten sich in Wasser, und Erde wurde Luft.“<sup>10</sup> An anderer Stelle schrieb er: „In fahlen Nächten werden die Formen der Natur zu phantastischen Gestalten. Steine liegen wie Trolle unten am Strand. Sie regen sich.“<sup>11</sup> Anknüpfend an physiologische Vorstellungen, glaubte Munch an eine molekulare Lebenskraft, die Mensch und Luft, Wasser und Gestein durchwirkt und zu einem Ganzen verschmelzen lässt. *Sommernachtstraum. Die Stimme* (Kat. 58) zeigt den Fjord aus einer ähnlichen Ansicht, die hier allerdings rhythmisiert wird durch eine aufrechte, weiß gekleidete Frauengestalt und ein friesartiges Nebeneinander neun schwarzer und brauner Baumstämme, deren Äste wieder an dahintreibende grüne Wolken erinnern. *Sommernachtstraum. Die Stimme* ist an einem ähnlichen Schauplatz angesiedelt wie *Mondschein* und *Sommernacht am Strand*, aber damit die Frauenfigur die ihr zuge dachte physische Präsenz erhält, bedurfte es eines breiteren Vordergrundstreifens, sodass sie ebenso mit der Erde verbunden scheint wie die Wurzeln der umstehenden Bäume.

1 — *Die Insel*, 1900/01

Die von Munch gemalten, vorwiegend aus Felsen und Sand bestehenden, belebten Zonen zwischen Land und Meer sind das Resultat eines jahrhundertelangen Zusammenwirkens von Wasser und Land. Dass für Munch und seine Zeitgenossen das Phänomen der Erd- und Sandschichten einen besonderen Stellenwert hatte, lag nicht zuletzt am Bedeutungszuwachs der Geologie als wissenschaftlicher Disziplin. In der Fach- und Populärliteratur wurde fortlaufend über neue Theorien zu Evolution und Zyklen der Erdgeschichte berichtet. Geologen bestimmten die Sedimente, die sich über dem Boden zu Gebirgen türmen und sich im Erdreich als Bodenschichten ablagern. Es bildete sich ein „stratographischer Blick“ heraus, dem die Natur sich nicht mehr nur als horizontale Landschaftsansicht darstellte, sondern zunehmend auch in ihrer vertikalen Dimension.<sup>12</sup> Munch versah eine Zeichnung zum Album *Der Baum der Erkenntnis* mit dem Satz: „Auch im härtesten Stein ist Leben“ (Kat. 145).<sup>13</sup> Eingekeilt unter einer Gesteinsschicht lugt ein mit menschlichen Zügen versehenes und – wie es in dem dazugehörigen Text heißt – „lebendiges“ Gesicht hervor. Der stratographische, anthropomorphe Blick des Mensch-Steins schweift über die Landschaft, die Häuser und die Figuren auf der unterhalb verlaufenden Straße. Die Titelzeile des Blattes lautet einschränkend „Aufzeichnungen eines Verrückten“.<sup>14</sup>

2 — *Zwei Menschen. Die Einsamen*, 1905

Auch in seinem Gemälde *Die Insel* (Abb. 1) verknüpft Munch Land, Wasser, Anthropomorphismus und menschliche Präsenz miteinander. Es zeigt den Blick von der Küste zu einer Insel hinüber, während das Licht des Sonnenuntergangs die von violett-blauen Wellen gekräuselte Wasserfläche gelblich einfärbt. In der linken unteren Bildecke ragt ein dunkelbraunes Gewächs oder ein Baum so hoch auf, dass die Spitze mit der Insel auf einer Höhe liegt. Die Pflanze hat zwei Gesichter: Eines wendet sich als Silhouette dem Wasser zu, das zweite, dessen Auge und Mund in Rosa hervorgehoben sind, sitzt obenauf. Der bereits erwähnte Jens Thiis, in dessen Besitz das Gemälde sich einst befand, stellte fest: „Die phantastische Baumsilhouette als vermenschlichte Deutung der Natur fand ihren tiefsten Ausdruck im *Schrei*.“<sup>15</sup> Der dargestellte Küstenabschnitt enthält noch ein weiteres ungewöhnliches Element: den braunen halbmond- oder bootsförmigen Bereich mit den weißen Flecken, die wie schmelzende Schneereste aussehen. Eine menschliche Gestalt ist unmittelbar über der Insel auszumachen: der nur zum Teil sichtbare Haaransatz und das übermalte Gesicht eines Mannes, bei dem es sich um den norwegischen Dramatiker Henrik Ibsen handelt. Sein Portrait hatte Munch kurz zuvor vollendet (1898, Privatsammlung). In diesem suggestiven Gemälde verschmelzen Mensch, Gestein, Baum und Wasser miteinander.

3 — Druckstock aus Birke für den Holzschnitt *Zwei Menschen. Die Einsamen*, 1899

Ein verwandtes Küstenmotiv, mit dem Munch sich von den 1890er Jahren bis in das neue Jahrhundert auseinandersetzte und dem er sich in den 1910er und 1930er Jahren erneut



zuwandte, ist in *Zwei Menschen. Die Einsamen* zu sehen. Dieses Sujet verarbeitete er in Radierungen, Ölgemälden und Farbholzschnitten (Abb. 2, 3). Die Komposition zeigt einen Mann und eine Frau in Rückenansicht, die getrennt nebeneinanderstehen und auf die Weiten des Ozeans blicken. Trotz räumlicher Nähe gibt es zwischen den beiden weder Interaktion noch Blickkontakt. Der Titel sagt es bereits: Sie sind einsam. Der Bereich zwischen Küstenlinie und Wasser, in dem die Figuren stehen, wirkt durch die umherliegenden Steine belebt. In der 1905 entstandenen Gemäldefassung steht das Paar auf einem rosafarbenen Küstenstreifen mit bunten Felsblöcken, wobei der große graue zur Linken einem aufgerissenen Mund ähnelt.

1899 schuf Munch in mehreren Farben auf geteilten Platten zahlreiche Farbholzschnittvarianten des Motivs. Bei dieser Methode trug er auf jeden Druckstock die Farbe auf, fügte die Einzelteile danach wie ein Puzzle zusammen und druckte sie auf einen Bogen Papier. Die Farbvariationen auf dem fertigen Blatt bewirken in jedem Abzug symbolträchtige Unterschiede (Kat. 61–63). Dadurch, dass die Druckstöcke separat geschnitten und mit Farbe versehen werden, wirken die einzelnen Bildbestandteile wie getrennt voneinander (Abb. 3). Der Mann und das Festland sind aus einem Holzblock geschnitten, das Meer und die Frau jeweils aus einem eigenen. Die Figuren in Munchs *Einsamen* sind exemplarische Rückenfiguren. Joseph Leo Koerner hat mit Blick auf die Gemälde Caspar David Friedrichs herausgearbeitet, dass Einzelfiguren oder Figurengruppen, die eine Landschaft betrachten, zu „Projektionsflächen sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter“ werden – zu „Figuren des Subjekts in der Landschaft“.<sup>16</sup> Die Menschen in Munchs Gemälden projizieren Gefühle in die Natur hinein und sollen im Künstler-Betrachter, der sich an ihre Stelle setzt, eine subjektive Resonanz auslösen.

Die für Munch charakteristische Küste ist Schauplatz menschlicher Dramen, die von emotionaler und körperlicher Trennung handeln und dadurch verstärkt werden, dass Pflanzen verkörpert werden und elektrische Energien das Geschehen durchströmen. Das Gemälde *Loslösung* (Kat. 53) und die gleichnamige Lithographie (Kat. 52) zeigen beide den gleichen schwarz gekleideten Mann, der halb dem Betrachter zugewandt ist und sich schmerzvoll ans Herz greift. In *Loslösung I* erscheint wieder eine hellhaarige Frauengestalt im weißen Kleid. Sie hält einen Zweig mit Blättern und Knospen in der Hand und schreitet auf das Wasser zu. Der Saum ihres Kleides geht in die geschwungene Küstenlinie über. Ihr Haar haftet an dem Mann, als wäre es elektrostatisch aufgeladen, und scheint ihn zu umgarnen. Munch beschrieb dies so: „Ihr blutrotes Haar hatte mich umschlungen – es hatte sich um mich herumgewickelt wie blutrote Schlangen – seine feinsten Strähnen wickelten sich um mein Herz.“<sup>17</sup> Während die Frau dem Meer zustrebt, bleibt der Mann mit dem verwurzelten Baum verbunden und somit dem Festland verhaftet. Unterhalb seiner Hand wächst eine Pflanze, die Munch als „Blume des Schmerzes“ bezeichnete – so der Titel eines Holzschnitts von 1898. Die wie in Trance wirkenden Augen des Mannes suggerieren in der Verknüpfung mit den elektrisch aufgeladenen Haaren einen Zusammenhang zwischen Sehen und Elektrizität. Im Entstehungsjahr des Holzschnitts schrieb der norwegische Schriftsteller Sigbjørn Obstfelder über Munchs besondere Fähigkeit des Sehens: „Er sieht in Wellenlinien, er sieht die Küstenlinie sich am Ozean entlangschlängeln [...], in Wellen sieht er Frauenhaar und Frauenkörper.“<sup>18</sup> Die Küstenszenen handeln von Sehnsucht, von Gefühlen der Trennung und Loslösung, und binden sie in einen energetischen und anthropomorphen Zusammenhang ein. Auf diese Weise behaupten sie eine intensive Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur.

### *Der Wald*

Baum- und Walddarstellungen sind in Munchs Werk zahlreich vertreten. Ebenso wie seine Küstenbilder sind sie thematisch mit dem Geheimnisvollen und Eros konnotiert. Der Maler entwickelte bestimmte „Bildtypen“, in denen Bäume und Wälder zu Schauplätzen romantischer Begegnungen und magischer Waldabenteuer werden. Munch verstand Bäume als symbolische

oder empfindsame Organismen. Mit der materiellen Substanz Holz verband der Künstler tief verwurzelte seelische, stoffliche und nationale Bedeutungen. Um 1900 wurden die uralten Wälder Deutschlands und Norwegens von Literaten, Historikern und Künstlern gefeiert und mythologisiert. Christian Weikop prägte hierfür den Begriff „arborealer Expressionismus“. Gemeint ist damit eine von spezifisch deutschen oder norwegischen Traditionen inspirierte Variante des Expressionismus.<sup>19</sup> Von 1892 bis 1908 lebte und arbeitete Munch in Deutschland. Bis zur Machtübertragung an die Nationalsozialisten wurde er als Deutscher verstanden und galt als wichtiger Impulsgeber für die deutschen Expressionisten.<sup>20</sup> Dass Munch im übertragenen Sinn als Deutscher und im buchstäblichen Sinn als Norweger wahrgenommen wurde, verdoppelte die Wirkung seiner Waldsymbolik.

Munchs Vorstellungen vom Wald waren ebenfalls mit seiner religiös-wissenschaftlichen Weltanschauung verknüpft. In der Entstehungszeit der hier betrachteten Werke – zwischen den 1890er und 1930er Jahren – wurden die Evolution und die evolutionäre Ästhetik in der wissenschaftlichen und kunsthistorischen Literatur breit diskutiert. Wissenschaftler wie der bereits erwähnte und von Munch bewunderte Ernst Haeckel, ein Verfechter Charles Darwins, warben für die Physiologie – eine an Bedeutung gewinnende wissenschaftlich fundierte Philosophie, die lebende Organismen im Gesamtzusammenhang von Zirkulation, Fortpflanzung, Atmung, Genetik, Neurologie und Tod betrachtete – und stellten sie visuell anschaulich dar.<sup>21</sup> Sowohl in den Illustrationen zu Haeckels wissenschaftlichen Publikationen als auch in Munchs Werken gehen Physiologie und Ästhetik eine enge Verbindung ein. In seiner *Generellen Morphologie der Organismen* (1866) stellte Haeckel die Entwicklungsgeschichte der Organismen und ihrer Beziehungen zueinander in Form eines Baumes dar. Mit seinem Bild vom „Lebensbaum“ veranschaulichte er die evolutionären Parallelen zwischen Tier, Mensch und Pflanze und ihre Abstammung aus einem gemeinsamen Ursprung.<sup>22</sup> In der Weltanschauung Edvard Munchs, der in einem streng christlichen Elternhaus aufgewachsen war, verschmolzen Biblisches, Evolutionäres und Pantheistisches miteinander.

Auch den Baum verwendete Munch als bildliches und symbolisches Motiv. 1890 stellte er in seiner Zeichnung *Stammbaum* (Abb. 4) die körperlichen und geistig-seelischen Erbkrankheiten dar, die von seinen Eltern an ihn und seine Geschwister weitergegeben worden waren. Aus dem Kopf seines Vaters, der den unteren Teil des Baumstammes bildet, wächst Munchs Mutter heraus. Aus ihrem Körper sprießen an rankenartigen Ästen die unheimlich wirkenden Köpfe der vier Kinder. Eines der Geschwister (oder Munch selbst) fehlt – möglicherweise seine damals bereits verstorbene Schwester Sophie. Für Munch war Holz mit seiner zellenartigen Struktur und seinen Wachstumsringen „etwas Lebendiges“<sup>23</sup> – ein belebter Organismus mit elementarer Kraft. In seinen Holzschnitten setzte er Holz unmittelbar als Ausdrucksmittel ein und zielte mit der Maserung der Druckstöcke auf eine bestimmte ästhetische Wirkung ab. An anderer Stelle notierte er: „Aus meinem verwesenden Leichnam sollen Pflanzen und Bäume und Gras wachsen.“<sup>24</sup> Den Zusammenhang zwischen organischem Leben, dem Tod des Menschen und dem Baum stellte Munch exemplarisch in seinem Werk *Stoffwechsel* (Kat. 147, 148) dar, das er als Tuschzeichnung und als Lithographie ausführte: Ein Baum und Blumen sprießen aus dem Boden, auf dem eine Schwangere steht; sowohl der fruchtbare Boden als auch der wachsende Bauch der Frau ziehen ihre Nahrung aus einem verwesenden menschlichen Körper.

Eines der ersten Motive, in denen Munch den Wald zum Schauplatz von sexuellem Verlangen und Verzweiflung machte, trägt den Titel *Asche* und wurde von Munch zuerst als Gemälde und anschließend in zwei Lithographien gestaltet: *Asche I* (Kat. 18–20) und *Asche II* (Kat. 21, 22). Ursprünglich hatte er dem Gemälde den Titel *Nach dem Sündenfall* zugeordnet und es damit explizit mit der biblischen Erzählung von Adam und Eva in Verbindung gebracht. In der Genesis setzen Adam und Eva sich über das Verbot, vom „Baum der Erkenntnis von Gut und Böse“ zu essen, hinweg und führen



damit den moralischen Niedergang herbei. „Im Schweiß deines Angesichts wirst du dein Brot essen, bis du zum Erdboden zurückkehrst; denn von ihm bist du genommen, Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück“ (Gen 3,19). Munch beschrieb die narrative Dimension dieser Bilder mit den Worten „Ich spürte, wie unsere Liebe wie ein Häuflein Asche auf dem Boden lag“,<sup>25</sup> und ließ so Biblisches und Persönliches miteinander verschmelzen.

In *Asche I* steht eine Frau vor einem Wald und greift mit aufreizender Geste in ihr Haar. Unter dem Mann, der neben ihr kauert und den Kopf in die Hände stützt, steht das Wort „ASKE“ (Asche) geschrieben. Von einem brennenden Gegenstand steigt am linken Bildrand Rauch auf und führt zu einem Frauenkopf – eine Gorgo oder Sphinx –, der die obere Bildhälfte einnimmt. Gorgonen sind Gestalten mit Schlangenhaaren, die jeden, der ihnen in die Augen blickt, zu Stein werden lassen können. Der Rauch geht in das gelockte Haar der Frau über, deren Augen eindringlich starren, als wäre sie eine Dämonengestalt, die das Geschehen in der unteren Bildhälfte beobachtet. Durch das graugrüne Papier der Druckgraphik wird der melancholische Ausdruck der Figuren noch verstärkt. Nachdem die Liebenden aus dem Wald – einem Ort dunkler, erstickender Leidenschaft – hinausgetreten sind, erlischt ihre Liebe.

Neben den *Einsamen* ist *Zum Walde* diejenige druckgraphische Arbeit, bei der Munch das technische Experimentieren am weitesten trieb. Den 1897 entstandenen Holzschnitt überarbeitete und druckte er wiederholt bis 1915.<sup>26</sup> Im Blatt *Zum Walde* ist der Körperkontakt intensiver – das Paar hat die Arme umeinandergelegt – und der Körper der Frau ist unbekleidet. In seinen Briefen und Tagebüchern schilderte Munch Wälder als etwas Lebendiges, Atmendes und Heiliges: „Sie gingen in eine Waldöffnung hinein – zu beiden Seiten standen hohe Nadelhölzer und Birken – üppig und dunkel sich abhebend gegen die dämmerige Abendluft [...], sie wandelten schweigend auf und ab, die Köpfe gesenkt – eingehüllt in eine feierliche Stimmung, wie in einer Kirche.“<sup>27</sup> Die vertikale Ausrichtung des Holzschnitts betonte Munch dadurch, dass er rechts und links zwei zusätzliche, schmale Druckstöcke anfügte, die mit ihrer deutlichen, senkrecht verlaufenden Maserung Assoziationen an ein religiöses Triptychon wecken (Kat. 11–14) und somit erneut Spirituelles und Sexuelles verschmelzen lassen. Kontrastiert wird diese vertikale Ausrichtung durch die waagerechte Maserung des Mittelteils. In einer anderen Fassung des Holzschnitts hat Munch die Nacktheit der Frau mit einem Kleid bedeckt und an der oberen Bildkante ein weiteres „Puzzleteil“ angefügt, auf dem wogende Baumwipfel sich als Silhouetten vom Himmel abheben (Kat. 15–17).

Während seiner gesamten Schaffenszeit hat Munch immer wieder Kinder in üppigen Wäldern oder auf dem Weg in einen – wie er es nannte – geheimnisvollen „Märchenwald“ dargestellt. Das erste Werk mit diesem Motiv von 1901/02 (Kat. 6) stellt eine Gruppe von fünf Kindern dar, die sich an den Händen halten und mit ihren kleinen Körpern vor dem Kieferndickicht, das übermächtig vor ihnen aufragt, wie Zwerge erscheinen. Die unterschiedlichen Grüntöne, die das dichte, friesähnliche Nebeneinander der Bäume bilden, lassen deren anthropomorphe Formen deutlich hervortreten: Der Baum ganz links scheint sich wie ein Mund zu öffnen, und die Baumgruppe in der Bildmitte wirkt wie ein sich krümmender Körper.<sup>28</sup> Das Waldmotiv erinnert an die eindruckliche Zeichnung *Berta und Karlemann* (Abb. 5), die Munch 1889/90 schuf. Diese Phantasienamen verwendete er für seine verstorbene Schwester und sich selbst. In einer gebirgigen Landschaft gehen die beiden schutzlosen Kinder Hand in Hand einer ungewissen Zukunft entgegen. Jahrzehnte später griff Munch dieses Motiv in dem Bild *Zauberwald* (Kat. 5) wieder auf. Dort wagen eine Mutter und ihr Kind sich händehaltend auf einen Weg zwischen sich windenden Bäumen, die aus einem in kraftvollen Farben gemalten Boden wachsen.

1927–1929 kam Munch im *Märchenwald* (Kat. 7) auf dieses Motiv zurück. Das Bild ähnelt dem Werk *Zwei Kinder auf dem Weg in den Märchenwald* (1901/02, Munchmuseet) – mit dem Unterschied, dass die Kinder sich nun *im* Wald befinden und ihn nicht aus der Entfernung betrachten.

Die klaustrophobische Stimmung wird verstärkt durch die giftgrüne Farbgebung, die mächtig aufragenden Bäume und dadurch, dass die Kinder genau an der Schattenkante stehen. Auch hier ähneln die Äste des Baumes rechts im Vordergrund einem aufgerissenen Maul, das sich den Kindern zu nähern scheint. Edvard Munch war seit Langem mit den Texten und Illustrationen des Künstlers und Schriftstellers Theodor Kittelsen vertraut, der sich der norwegischen Märchenwelt widmete; zwischen 1912 und 1914 waren die beiden auf der Insel Jeløya sogar Nachbarn. Die Angst der Kinder im *Märchenwald* findet ihre Entsprechung unter anderem in Kittelsens Zeichnung *Der Waldtroll* (Abb. 6), die als Abbildung im Buch *Troldskab* (Zauberei, 1892) diente. Sie zeigt ein schauriges Menschengesicht, das aus dem bedrohlichen Wald auftaucht. Kittelsens Geschichte handelt von kleinen Kindern, die sich auf Abenteuerausuche in den Wald begeben, um sich vor den garstigen Waldtrollen zu gruseln.<sup>29</sup>

Vor seinem langen Krankenhausaufenthalt in Kopenhagen 1908/09 suchte Munch unter anderem in einer Einrichtung im mitteldeutschen Bad Elgersburg Heilung von seiner emotionalen Labilität und seiner Alkoholsucht.<sup>30</sup> Eines der erstaunlichsten Gemälde aus der Zeit seines dortigen Aufenthaltes ist *Aus dem Thüringer Wald* (Kat. 4). Das in kraftvollen Farben gehaltene Landschaftsbild zeigt im Hintergrund einen grünen Wald, auf den ein heller rosaroter Weg zuführt. Rechts vom Pfad befindet sich eine hypnotisch wirkende rot-grüne Erhebung, die Ähnlichkeit hat mit dem durchbluteten Körperinneren – mit Gehirn, Lunge oder Arterien. Der ursprüngliche Titel lautete *Rote Erde. Waldmotiv aus Thüringen*.<sup>31</sup> Der Pfad in der roten Erde, der sich in *Thüringer Wald* gabelt und somit zum Scheideweg wird, erinnert an die Brücke und die geschwungenen Linien im Bild *Der Schrei* (1893, Nasjonalmuseet, Oslo). Munch nannte die Landschaft im *Schrei* „blutrot“ und führte später in seinem Album *Der Baum der Erkenntnis* aus: „Ein Tropfen Blut ist eine Welt für sich mit eigener Sonne und Planeten. Das Meer ist nur ein Wassertropfen aus einem winzigen Teil des Körpers.“<sup>32</sup> Für Munch hatten die Blutzellen oder deren Protoplasma eine Verbindung mit der Erde, nicht nur mit dem menschlichen Körper.

Von 1920 bis 1923 hielt Munch in einer Gemäldeserie die Ulmenwälder in Ekely zu unterschiedlichen Jahreszeiten fest. Das gut 18 Hektar große Anwesen am damaligen Stadtrand von Oslo hatte er 1916 erworben.<sup>33</sup> Die 1920er Jahre waren für den Künstler eine verhältnismäßig ruhige Zeit. Seine Berühmtheit im eigenen Land wuchs, und sein Gesundheitszustand hatte sich stabilisiert. Die Gemälde, die den Wald in Ekely in Frühjahr, Sommer und Herbst zeigen, stellen – anders als seine vielen Fassungen der Motive *Vampir* oder *Das kranke Kind* – keine Wiederholungen narrativer Sujets dar, sondern sind eher mit Claude Monets *Getreideschobern* verwandt: Munch malte die Landschaft aus unterschiedlichen Blickwinkeln und interessierte sich vor allem für den Wandel der Farben und Formen im Laufe der Jahreszeiten. In *Frühling im Ulmenwald* (Kat. 1) hob er den Kontrast zwischen den noch kahlen Bäumen, dem warmen Waldboden und dem blaugrauen Himmel besonders hervor. Schon bald werden die Bäume, durch den Boden genährt, zu neuem Leben erwachen. Der zentrale Blickfang ist ein ungewöhnlich geformter Baum, der an einen gehörnten Tierkopf erinnert. Der Wald von Ekely lässt – ebenso wie die dunkel-romantische Stimmung in den Bildern *Asche* oder *Zum Walde* und die mystisch-märchenhaften Begegnungen mit Bäumen – das Gehölz zu etwas Lebendigem werden, das aktiv mitwirkt an dem, was in der Menschenwelt geschieht.

### *Munchs Orte*

Munch und sein künstlerisches Schaffen wurden zeit seines Lebens stark von bestimmten Orten beeinflusst. Zwei davon waren Åsgårdstrand und Warnemünde. Viele von Munchs Orten wie Moss, Kragerø, Hvitsten und Ekely sind in jüngster Zeit in den Blickpunkt der Forschung gerückt.<sup>34</sup> Es lohnt, an die Ergebnisse dieser ergiebigen Untersuchungen anzuknüpfen und der Frage nachzugehen, wie und warum Åsgårdstrand und Warnemünde die Bildfindung des Malers in bestimmte Richtungen lenkten.

Das Fischerdorf Åsgårdstrand liegt rund einhundert Kilometer von Norwegens Hauptstadt entfernt am Oslofjord und war für den erwachsenen Munch ein wichtiger Bezugspunkt. Ab 1889 mietete seine Familie dort jedes Jahr für die Sommermonate ein Haus an. Die geschwungene Felsenküste avancierte zu einem Leitmotiv für Munchs Darstellungen von Melancholie, Anziehung, Trennung. Ihre kühlen Blautöne charakterisierten Munchs Gemälde der Sommerabende. Nachdem er einige Jahre Häuser gemietet hatte, erwarb der Künstler 1898 ein eigenes Haus. Munch malte nicht nur die Küste, sondern auch das Dorf – konkret das große Landhaus Kiøsterud in der Ortsmitte, sein eigenes Haus oder Gruppen von Kindern und jungen Dorfbewohnerinnen; diese Bilder waren also an einen spezifischen Ort gebunden. Die einheimische Bevölkerung beschrieb Munch so: „In dem Ort lebten nur alte Fischer [...], die jungen Männer waren alle auf See, sodass man nur alte Weiber, Frauen und Kinder zu Gesicht bekam.“<sup>35</sup> In seiner 1933 erschienenen Munch-Monographie schrieb der Künstler und Schriftsteller Pola Gauguin dem Gelände vor dem Landhaus Kiøsterud einen weiblichen Charakter zu und betrachtete sowohl die Landschaft als auch die Häuser als lebende, atmende Wesen. „Für Munch hat alles, was in und aus der Natur entsteht, eine Seele [...]. Die Erde, die Natur ist weiblichen Geschlechts, sie ist fruchtbar, regt sich und lockt.“<sup>36</sup> Diese weiblich geprägte Verbildlichung des Dorfes war konstitutiv für eine positivere Darstellung von Frauen und Mädchen, als wir sie sonst mit Munch in Verbindung bringen.

Das stattliche Herrenhaus Kiøsterud in der Dorfmitte wählte Munch nach der Jahrhundertwende häufig als Motiv und nutzte es unter anderem als Hintergrund für sein berühmtes Gemälde *Mädchen auf der Brücke* (Kat. 89). Zwei „Portraits“, die Munch von dem Anwesen anfertigte – eines zur Sommerzeit (*Kiøsterudgården*, 1902/03, Privatsammlung) und eines im Frühjahr (Kat. 87) – zeigen das weiße Haus mit seinem schwarzen Dach, zwei Linden zur Linken und die umlaufende Grundstücksmauer. In der Sommerfassung nimmt das leuchtend blaue Wasser die untere Bildhälfte ein. Die Wasserspiegelungen scheinen sich zu fremdartigen und beunruhigenden Gestalten zu fügen, während der Lindenbaum und seine Reflexion die linke Bildhälfte einnehmen. Ein anderes Gemälde, das in demselben Jahr entstand, zeigt von der anderen Seite die stattliche Grundstücksmauer, die hoch aufragende, runde Gestalt der Linden und einen rosafarbenen Fußweg (Kat. 86). Die Steine rund um die Mauer und der Weg selbst erscheinen wie Lebewesen und lassen, wie in dem oben erwähnten Gemälde *Thüringer Wald*, an Rinnsale von Körperflüssigkeiten denken. Die Linden, die hier eine bildbeherrschende Stellung einnehmen, gelten wegen ihrer herzförmigen Blätter als Liebessymbol. In der griechischen und römischen Mythologie stand dieser Baum sinnbildlich für weibliche Vollkommenheit, Unschuld und Treue.<sup>37</sup> Dem Landhaus Kiøsterud und den ähnlich gestalteten Nachbarhäusern wurde ebenfalls ein weiblicher Charakter zugeschrieben; Letztere wurden als „Schwesterhöfe“ bezeichnet, die „sich kokett gegenseitig umschließen“.<sup>38</sup>

Das Motiv *Mädchen auf der Brücke* (Kat. 89, 91–96) hat Munch besonders häufig wiederholt. Er hielt es in sieben Gemälden und mehreren graphischen Arbeiten fest; weitere fünf Gemälde und einen Druck widmete er dem verwandten Sujet *Die Damen auf der Brücke* (Kat. 90). Es verwundert etwas, dass dieses von dem Maler häufig durchgespielte und von Jens Thiis zu seinem „berühmtesten Meisterwerk“<sup>39</sup> erklärte Thema die Forschung weniger stark zu Interpretationen angeregt hat als andere Bilder wie *Vampir* oder *Das kranke Kind*, die er ebenfalls oft variierte. Auch Munch selbst wunderte sich 1933 darüber: „Es ist merkwürdig, dass niemand etwas über den Sommer 1901 geschrieben hat – immerhin war es der einzige friedvolle Sommer, den ich seit vielen Jahren hatte. Der einzig glückliche Sommer, den ich in meinem kleinen Haus hatte – damals malte ich die Mädchen auf der Brücke, die Frauen auf der Brücke.“<sup>40</sup> Thiis war überzeugt, *Mädchen auf der Brücke* habe nur in einer emotional gefestigten Zeit gemalt werden können, und nannte es wegen seiner Einbettung in eine typische, poetische norwegische Sommernacht einen „Klassiker“ unter Munchs Werken. Während Munchs von seelischem Leid zeugende Bilder mit dem Verlauf seiner Lebensgeschichte in Verbindung gebracht werden, warf das Motiv der Mädchen auf der Brücke als exemplarisches Beispiel für den „gesunden Munch“ weniger Fragen auf. Selbst die eher verstörenden Eigenheiten der Fassung